

DM 3

« Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » d'Arthur RIMBAUD, in *Poésies de 1871* ; Ce poème a été inséré dans la lettre à Théodore de Banville, du 15 août 1871,

Corrigé

INTRODUCTION

Amorce qui éclaire le courant et le contexte historique et esthétique : En ce tumultueux tournant des années 1860 et 1870, quand la fulgurante étoile rimbaldienne s'invite au firmament des formes poétiques, après la publication de ses poèmes juvéniles si purs et accompagnés de déclarations programmatiques inégalées de force visionnaire (les *Lettres du Voyant*, le 13 et le 15 mai 1871), la poésie française est un champ de batailles esthétiques. Dans les trois livraisons successives du *Parnasse contemporain* (1866, 1871, 1876), mais aussi dans leurs prises de positions théoriques, les disciples et les émules de Théophile Gautier répudient, avec fracas et méthode, les charmes désuets d'un lyrisme romantique taxé de complaisance narcissique et d'enfermement asphyxiant dans un canon de poncifs éculés et de formes galvaudées. Mais une autre tendance critique envers les conventions poétiques traditionnelles creuse son sillon parallèle, qui renvoie dos à dos les modèles romantique et parnassien, et, plus amplement, toute allégeance poétique au Beau et au Sublime, au profit d'une poésie pragmatique, en phase avec la société industrielle et capitaliste, une poésie iconoclaste, réaliste et négatrice du canon lyrique, une poésie qui a pour horizon le moderne, assimilé à l'utile : « Poètes, croyez-moi ! ne dites plus : « Ma lyre »

Ne dites plus : « O Muse ! » Oubliez ces vieux mots !

Imitez Rabelais quand il disait : les pots !

Au lieu « du dieu Bacchus et de son saint délire ».

Maxime Du Camp, l'auteur de ces mots consignés dans la « Préface » de son recueil *Les Chants modernes* (1855), n'a pas, certes, fait école, car il faudra attendre le modernisme de la Belle Epoque pour voir ressurgir ses postulats d'une poésie urbaine et moderne. Mais son manifeste antipoétique accuse, d'ores et déjà, une lassitude bien plus générale envers une tradition poétique qui s'épuise à perpétuer des codes qui ont perdu leur vitalité.

Présentation du texte, à la lumière des lectures critiques actuelles (si possible)

C'est dans ce creuset d'influences multiples et contradictoires que se trouve plongé Arthur Rimbaud. Le poète de dix-sept ans est désireux de faire résonner sa voix inédite, comme en témoigne l'application qu'il met à solliciter l'attention du chef de file du Parnasse, Théodore de Banville, à qui il adresse deux lettres. La seconde de ses lettres, datée du 15 août 1871, est accompagnée d'un long poème en quatrains d'octosyllabes, intitulé « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » dont la première section est proposée à notre étude. Si les initiales A.R. apparaissent à deux reprises, à la fin du poème et à la fin de la lettre, elles sont précédées du monogramme du nom d'Alcide Bava, le pseudonyme burlesque que s'est octroyé Rimbaud, en explorant une famille lexicale scabreuse qui se déploie à partir de l'étymon « bave ». Steve Murphy qui se penche très attentivement sur ce fantasque patronyme y décèle, en outre, une pointe parodique, en notant une analogie phonétique de ce nom avec celui du destinataire du poème (BAVa / BAnVille)¹. L'objet de l'article magistral de S. Murphy est d'accréditer une

¹ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Champion, 2004, p.183 sq.

lecture renouvelée de ce poème ou plutôt d'un ensemble des productions rimbaldiennes de cette époque, en élargissant la portée de la parodie qui y opère et qui inclut, selon le critique, également le modèle de la poésie utilitariste moderne, celle qui prône le progrès et l'avenir et qui est promue par Maxime du Camp. Selon le critique, en ligne de mire de la dérision rimbaldienne, on trouve donc non seulement le paradigme parnassien de l'Art pour l'Art, exemplifié par Théodore de Banville, mais aussi son négatif, le modèle pré-moderniste, incarné par Maxime Du Camp. Or, ne perdons pas de vue le fait qu'en amont de ces deux modèles, Alcide Bava part en guerre contre un continuum poétique bien plus ample, identifiable comme la tradition poétique au sens large, mais qui connut en la percée romantique sa culmination et sa quintessence. Et qui est loin de s'être effacée, en cette année de 1871. Le Parnasse parvient-il à se dégager de l'indéfectible réservoir des thèmes et des formes romantiques, nonobstant ses déclarations de principe en faveur d'une poésie impersonnelle et formaliste, revendiquant son caractère profondément antiromantique ? -, telle est la question très débattue actuellement par B. de Cornulier et par S. Murphy. Le poème parodique que nous étudierons est assurément de nature à informer ce débat. Quant au modèle antinomique de la poésie du progrès, incarnée par Maxime Du Camp, sa trace est également prégnante ici. L'est-elle au point de corroborer la lecture éclectique et paradoxale, proposée par S. Murphy, qualifiant le sulfureux Alcide Bava d'«un Du Camp qui aurait subi une mutation funambulesque »² ? Nous pourrions sonder ces questions dans la première section du poème « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », comportant les six premiers quatrains, sur lesquels se concentreront nos investigations.

°°° le registre

Le poème est dominé par le régime parodique et satirique, militant pour tourner en dérision autant les valeurs du passé que celles du présent, mises subtilement en tension par l'articulation de deux perspectives complémentaires : poétique et politique. Ainsi, si Rimbaud bat en brèche les modèles poétiques qu'il éprouve comme anachroniques, le poème s'attaque, en parallèle, aux ambivalences et aux inconséquences d'une époque balançant entre des tendances conservatrices et le nouveau culte de l'industrie capitaliste. Mais en creux de cette double mise en accusation se dévoile un manifeste poétique. Car la définition rimbaldienne de la Chose poétique se profile négativement, en creux de la récusation parodique des différentes visions antinomiques de la poésie qui s'affrontent dans le champ esthétique de l'époque.

°°° Le mouvement du texte

L'extrait se construit sur trois mouvements successifs qui tracent une boucle structurelle : Après le premier quatrain qui s'élabore autour d'une adresse parodique à la poésie de T. de Banville (v. 1-4) vient un deuxième mouvement où la visée parodique s'élargit pour mettre à distance également d'autres paradigmes poétiques, rapportés à l'ambivalence de postulations politiques et esthétiques opposées (v.5-12), pour retrouver, en troisième mouvement, la charge personnelle tournée contre Banville, ce pourfendeur des facilités du romantisme subjectif et intimiste, renvoyé ici à ses plus profondes contradictions.

² S. Murphy propose une interprétation dialectique et politique de l'œuvre rimbaldienne de la première période. Selon lui, le poète « accepte la critique du dégagement passiste de l'Art pour l'Art, mais il admet tout autant la mise en cause parnassienne de la poésie du Progrès dont Maxime du Camp avait été le héraut" ? tendant à "opérer le dépassement dialectique des deux positions", et ce pour esquisser la possibilité d'une troisième voie : "la poésie pour la révolution". *Ibid.*, pp.185-186.

ooo Le projet de lecture

Il sera dès lors intéressant de cerner les contours de la parodie qui s'exprime dans notre poème, pour déterminer quelles sont ses multiples cibles et quelles sont ses visées, ce qui nous amènera à vérifier les conditions de possibilité d'une réflexion métapoétique sur les finalités et les modalités du geste poétique.

ooo Annoncer le plan :

I. Paradoxes et contradictions du Parnasse à l'épreuve d'une facétie poétique

Dans la seconde *Lettre du voyant* (le 15 mai 1871), AR développe une réflexion critique sur la poésie parnassienne, qualifiée de « second romantisme », ce terme ironique mettant à distance les déclarations programmatiques des adeptes de la forme pure qui s'attachent à se démarquer, au contraire, de la tradition romantique :

Les seconds romantiques sont très voyants : Th. Gautier, Lec. de Lisle, Th. de Banville. Mais il leur fait grief du style antiquisant qui boucle leur horizon esthétique, de « l'esprit des choses mortes ». (le 15 mai 1871)

Dans la même optique, le jeune poète ne s'interdit aucune provocation, pour railler l'esprit antiquisant et les « vieilleries » parnassiennes, au nom de son goût pour le moderne. Le poème « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », inséré à la suite de cette lettre, affiche ouvertement sa visée critique et parodique, à travers sa dédicace qui met en exergue son destinataire premier qui n'est autre que le chef de file et le pape incontesté du Parnasse, Théodore de Banville.

I.A. Une situation de communication polarisée

- Il est curieux de voir le jeune poète s'adresser à son maître – et au chef de file de l'école parnassienne – par un **tutoiement familier**

- Un **système pronominal Polarisé** qui creuse la distance entre le NOUS inclusif renvoyant à une communauté qui se reconnaît dans les valeurs modernes et le TU, taché d'anachronisme, ciblé par la parodie :

La tension polémique entre deux SN :

« à notre époque de sagouts » vs. « tes proses religieuses »

« A notre époque (...) » **Un Nous inclusif**, rappelé obliquement en attaque du v.5 par le déterminant « notre », inscrit résolument le jeune poète dans les valeurs de son époque

productiviste (« notre époque de sagouts », v.5) et utilitariste (« les plantes sont travailleuses ») : valorisation parodique de ce qui produit du profit, matérialisme

Vs. la quête d'Idéal du Poète : le SN « dans tes proses religieuses »

Mais les codes de la lettre sont détournés par une mise à distance ironique de la poétique parnassienne, incarnée par le destinataire.

I.B. La poétique parnassienne de la Forme pure au défi de la parodie

Thématisation, à visée parodique, du motif floral surexposé dans la poésie de Banville : plusieurs évocations dont dans la « Ballade à la gloire du Lys » :

Rien n'est pareil à la gloire d'un Lys.

La nuit, au bord de la source limpide,

Le Lys s'endort d'un superbe sommeil (in Poésies, 1861)

- Le tableau brossé dans le premier quatrain reprend cette scène poétique, pour la soumettre à un processus de dégradation parodique à travers **l'intrusion d'un registre réaliste et burlesque** :
 - la **rupture d'isotopie poétique** « fonctionneront » (v.3)
 - imaginaire scatologique dans **l'oxymore** « ces clystères d'extase » (v.4).

Parodie au service de la mise à distance d'un modèle poétique :

Le lys, **la connotation de pureté** attachée à cette image, à travers notamment le sème de blancheur, symbolise la poésie parnassienne de l'Art pour l'Art, en quête de la perfection formelle, épurée de toute référence au réel :

- Saturation du poème par le motif floral : une occurrence du « lys » / strophe ;
- Ce motif thématique est valorisé par des structures syntaxiques et stylistiques :
 - la forme « lys » est soit en position de S de la phrase, soit en apposition, accentuée par l'inversion (v.16) ;
 - **comparaison** du « lys » aux manches des robes des communiantes, comparant porteur d'une connotation symbolique de pureté, sublimée par une allusion à l'absolu religieux, **dramatisée par l'enjambement qui amplifie le volume sonore de l'évocation** (v.14-16) ;
- v.20, la forme « lys » relayée par une réf. aux « myosotis », autre motif floral conventionnel d'un lyrisme traditionnel : **effet de surcharge** ;

- v. 22 : réf. aux « lilas », redoublant le sème de blancheur par une analogie sonore : **allitération euphonique, douce** en liquide « l » qui redouble l'initiale du mot « lys » :

surcharge de motifs qui symbolisent l'idéal d'harmonie recherché par les Parnassiens.

Mais l'esthétique parnassienne de la Forme pure n'est pas le seul modèle poétique mis à distance, puisque le Romantisme se trouve aussi fortement écorné. Et ce au risque d'un paradoxe. En effet, en représentant Banville à travers des situations parodiques qui thématisent les dérives d'un romantisme intimiste que le Parnasse récuse pourtant formellement, Alcide Bava renvoie son modèle à une incohérence fondamentale.

AR relève, sur un mode burlesque, iconoclaste et irrévérencieux, la décorrélation entre les déclarations de principe du Parnasse qui se réclame d'une poétique impersonnelle et formaliste, d'une part, et, d'autre part, la réalité de ses réalisations poétiques. Selon Alcide Bava, celles-ci, loin d'assumer la rupture qu'ils affichent, ne font que perpétuer les codes surannés du lyrisme subjectif des Romantiques.

I.C. Démystification burlesque du rapport paradoxal du Parnasse au Romantisme

La métaphore filée des ablutions corporelles qui parcourt l'intégralité du poème figure parodiquement la poétique intimiste des Romantiques « subjectifs » (cf. A. Rimbaud, *Lettre du voyant*, le 15 mai 1871). Ceux-ci ne se livrent-ils pas, en effet, à des épanchements lyriques, dans leurs poèmes ramenés au statut d'exutoires permettant de purger leurs états émotionnels à travers l'introspection ? Lavement anal ou bain, Bava dresse le tableau parodique d'une poésie dégradée en ablution obscène. Cette disqualification de la poésie romantique, tournée en dérision comme un exercice d'hygiène douteux, manie l'ironie, sans reculer devant l'exploration de registres ultraréalistes, corporels et scatologiques :

- **Apostrophes burlesques ;**
 - Images scabreuses évoquant l'intimité corporelle (v.4, v.21-23, v.27) ;
 - La parodie est amplifiée par
 - des figures de style :
 - - **L'hypallage** qui transfère les valeurs connotatives burlesques de l'épithète du SN « aisselles blondes », suggérant des émanations olfactives corporelles, au SN « myosotis immondes », rapprochement accentué par l'homophonie à la rime (v.14, v.16) ;
 - - L'isotopie parodique des sécrétions corporelles se poursuit à travers la Métaphore *in prasentia* qui assimile les « violettes du bois » aux crachats sucrés des nymphes noires » : le double oxymore vient accentuer le caractère insolite des images ;
 - - La **syllapse sémantique** sur le verbe « se gonfle », accusée en attaque du vers par l'enjambement, mobilisant, à côté du sens propre, également le sens connotatif d'un discours artificiellement solennel, déclamatoire, « gonflé » ou « ampoulé » dont il taxe ironiquement les adeptes de l'école parnassienne ;
 - des jeux sonores :
 - la **rime interne riche** dans la reprise du mot « lys » dans le SN « Clystères » : effet de glissement parodique dévastateur par le caractère scabreux de l'image.
- La dégradation parodique s'attaque ainsi aux conventions esthétiques du Romantisme dont le Parnasse n'a pas réussi à s'extraire, nonobstant ses déclarations de principe. Mais un autre modèle poétique se profile dans la ligne de mire de la critique parodique : la poésie industrielle de Maxime du Camp, chantre de la ville moderne.

I. Une parodie « triangulaire » (S. Murphy, *ibid.*, p.185)

On peut adopter l'hypothèse de S. Murphy, selon laquelle A R, hypostasié en burlesque Alcide Bava, critique le formalisme parnassien à partir d'un horizon informé par les valeurs de la poésie industrielle de M. Du Camp, mais, par un mouvement symétrique, celle-ci est en même temps placée dans un miroir parodique éclairé par les valeurs esthétisantes du Parnasse : "La perspective de Rimbaud s'infère ainsi de manière triangulaire : il accepte la critique du dégagement passéiste de l'Art pour l'Art, mais il admet tout autant la mise en cause parnassienne de la poésie du Progrès dont Maxime du Camp avait été le héraut" (*ibid.*, 185). Il faut alors considérer ces deux modèles poétiques et les effets de mise à distance réciproques qu'ils induisent dans le poème parodique d'AR.

II.A. Le formalisme parnassien à l'épreuve d'une poésie du travail

Eloge de la société capitaliste et productiviste :

Antithèse entre deux métaphores, doublée d'un jeu phonique (consonance à la rime + allitération en (p)) :

« plantes travailleuses », symbole de la société du labeur et du profit, symbolisées par le « sagou », plante « rentable » qui produit de la nourriture (v.5-11) ;

Vs. le Lys, associé, selon un **transfert métaphorique**, à la poésie artiste de T. de Banville, en quête de l'absolu poétique : « tes proses religieuses ».

II.B. La poésie industrielle parodiée en retour

Ironie envers le matérialisme plat de l'époque capitaliste :

L'imaginaire prosaïque, trivial convoqué par la réf. au sagou (l.5), image antipoétique, burlesque :

Le paradoxe d'une plante exploitée au service des objectifs matériels de la société capitaliste postule en filigrane, via la métaphore, l'assimilation réductrice du poème à une telle visée utilitariste : le poème de Maxime du Camp = un sagou laid, disgracieux et nu, dénué de valeur poétique

AR marque sa distance vis-à-vis de cette société utilitariste qui dépouille le monde de sa substance poétique à travers les associations sonores à la rime :

relié à la rime à « dégoût » (l.8) : On en vient à douter de l'objet de la répugnance éprouvée : n'est-ce pas tout autant l'époque moderne placée sous le signe de la médiocrité et de la platitude ?

Après avoir décelé ce triple réquisitoire dressé poétiquement contre le modèle parnassien, romantique et utilitariste, il ne nous sera pas cependant possible d'adhérer à l'interprétation de S. Murphy, selon laquelle la perspective rimbalienne viserait à "opérer le dépassement dialectique des deux positions", pour ouvrir la possibilité d'une troisième voie : "la poésie pour la révolution"³. En effet, cette thèse éclairant le potentiel politique de cette poésie performative, magistralement accréditée par le critique sur un corpus plus ample, tiré de la production rimbalienne de la période qui précède la Commune de Paris, ne saurait être vérifiée dans notre extrait. Ce dernier appelle, dès lors, un effort d'interprétation, pour discerner les valeurs proprement esthétiques constitutives du programme d'écriture élaboré par AR. En d'autres termes, il s'agira de voir comment notre extrait tend à devenir un véritable art poétique en creux.

II. La généralisation du processus parodique au service de l'élaboration d'une nouvelle poétique

AR ne se contente pas de fustiger le Parnasse et sa paradoxale tendance néoromantique, il ne se borne pas à mettre en tension ironique cette poétique avec son contrepoint, la poésie industrielle de Maxime Du Camp. Dans un mouvement bien plus ample, il s'attaque à l'intégralité de la tradition poétique et interroge l'essence même de l'acte poétique. Au-delà de la charge parodique, notre extrait est donc interprétable comme un manifeste poétique. Le projet esthétique d'élaboration d'un art poétique se décline dans la complémentarité de ses deux moments : le moment négatif de destruction d'une tradition poétique entendue au sens large et le moment proactif de proposition d'une nouvelle vision de la poésie.

III.A. La visée parodique s'élargit à divers courants romantiques

Si la parodie de l'Art pour l'Art, doctrine parnassienne en quête de la forme poétique pure, constitue la cible affichée de la critique, AR inscrit subtilement d'autres modèles en creux de cette énonciation poétique qui se dévoile comme programmatique. Ainsi, la symbolique de la blancheur, associée au motif floral du lys, emblématique du Parnasse, domine le tableau poétique, elle est constamment mise en tension avec un imaginaire sombre, explorant la gamme des couleurs foncées, et en particulier le noir, pour faire signe vers le romantisme gothique ou noir, un autre modèle, antinomique envers le Parnasse, et qui est ici mis à distance, en parallèle :

Oxymores associant des valeurs chromatiques opposées, explorant le contraste entre le blanc et le noir :

« l'azur noir » (v.1), « la mer des topazes » (v.2), « Nymphes noires » (v.24).

Ce symbolisme des couleurs, détourné par la parodie, trace une boucle structurelle dans le poème qui valorise à la rime du 1^{er} et du dernier vers deux images oxymoriques analogues.

Le caractère insolite et désopilant de ces images contrastées tend à mettre à mal chacun de ces deux modèles poétiques opposés, en les associant de façon paradoxale au sein du même

³ Idem, p.185.

syntagme. La visée burlesque et parodique est, en outre, soulignée par le fait que les images explorant cette symbolique des couleurs opposées sont accumulées **en fin de vers, en position métrique forte**, pour produire un effet de surcharge, saturant les strophes de motifs poétiques conventionnels et de poncifs éculés, mélangés dans un cocasse et ludique désordre.

Enfin, cette parodie du romantisme conventionnel s'enrichit **d'allusions intertextuelles et culturelles**, comme la convocation ironique de la poésie romantique dans le vers 10 : « Le Sonnet de mille huit cent trente », qui renvoie la décennie emblématique de l'essor du Romantisme français. Le nom « sonnet », hypostasié par l'emploi ironique de la majuscule, peut référer autant à l'apogée de la création romantique de Musset (*Nuit de mai, Nuit de décembre*, 1835) qu' à l'abondante production hugolienne de cette période (*Les Feuilles d'automne*, 1831, *Les Chants du crépuscule*, 1835, *Les Voix intérieures*, 1837, *Les Rayons et les ombres*, 1840) ou encore aux sonnets de Lamartine (*Harmonies poétiques et religieuses*, 1830, *Recueils poétiques*, 1839). Des auteurs de moindre envergure sont également convoqués, comme le député royaliste, Vincent Audren de Kerdrel qui fut aussi poète à ses heures, le leitmotiv de « lys » se chargeant, dans cette évocation, d'une **connotation politique**, puisque le lys est le symbole de la monarchie. Une place particulière est réservée cependant à un poème hautement symbolique du premier Romantisme français, marqué par une percée de la veine introspective et intimiste, le « Lac » d'A. de Lamartine (*in Méditations Poétiques*, 1820). Cette référence est fortement thématifiée en attaque du poème :

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,

Dans la nuit éternelle emportés sans retour,

Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges

Jeter l'ancre un seul jour ?

Lamartine apparaît à AR comme l'archétype même du poète romantique dont il relève et déplore, dans ses deux lettres-manifestes, le potentiel inexploité. Ce poète qui aurait pu parachever le geste orphique de descente dans les profondeurs insondables de l'Inconnu, s'enlise, selon l'auteur du « Bateau Ivre », dans une esthétique figée et inauthentique : « Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille » (*Lettre du 15 mai*).

En faisant ainsi entendre des accents différents et complémentaires qui inscrivent dans le poème une ample intertextualité romantique, AR déborde donc le cadre de la charge anti-arnassienne, pour s'attaquer, en amont, à ce courant romantique matriciel qui s'affirme comme la quintessence du lyrisme traditionnel. Mais la parodie s'amplifie, pour emporter dans son mouvement une tradition poétique bien plus large encore, comme le suggère cette référence aux Jeux Floraux de Toulouse, concours de poésies instauré au XIV^{ème} siècle par des Troubadours, ceux-ci étant visés par la synecdoque « Ménestrel », dramatisée en fin de vers. Ainsi, Alcide Bava s'en prend à la genèse même de la poésie française.

Or, cela éclaire la dominante thématique du poème, le thème floral qui est décliné à travers une multitude d'occurrences et qui est ressaisi, dans le titre, par l'hyperonyme « les fleurs ». Outre les multiples occurrences relevées de la fleur de lys, on recense d'autres motifs floraux : « l'œillet et l'amarante », v.12, « myosotis », v.20, « violettes du bois », v.23. En effet, les lauréats de ce concours toulousain étaient récompensés par des fleurs, ce qui inscrit de droit

cette tradition au centre même de la charge parodique de notre poème, pour ériger le thème floral en symbole du caractère ornemental et conventionnel de cette poésie traditionnelle.

Mais ce moment négatif de liquidation des formes du passé s'articule, dans notre poème, avec un moment proactif d'élaboration d'un nouveau modèle poétique qui se profile obliquement, en creux des structures poétiques.

III.B. La poésie, un art de voir...

AR fustige ironiquement l'aveuglement des Romantiques qui ont perdu la capacité de *voir* la réalité, dépouillée de son intensité, flétrie sous un flot d'images factices, perpétuées par la tradition poétique : « Des lys ! Des lys ! On n'en voit pas » (v.13). La parodie féroce en vient à annuler ce motif floral conventionnel, pour lui substituer, par un effet d'homophonie, le mot « délice », chargé d'une forte connotation rhétorique, évoquant un certain canon poétique installé dans la tradition. Le terme est dramatisé, qui plus est, par la reprise, et pas la modalité expressive de l'exclamation, pour faire disparaître l'image du référent, comme noyé dans un imaginaire poétique fallacieux. La négation énoncée dans le second hémistiché, entrant en contradiction discrètement burlesque avec la portée assertive de l'exclamation antécédente, explicite ce paradoxe de l'annihilation du lys réel, comme dissout dans un jeu d'images conventionnelles. Ainsi, le lys disparaît (v.16), évacué du champ de la vision, résorbé dans un symbolisme vague qui le transforme en forme vide, comme le suggère la métaphore des communiantes (v.19) où la référence à la fleur, thématifiée en fin de vers, n'est plus qu'un comparant abstrait, dépouillé de toute épaisseur d'être.

AR s'attaque donc à tout un canon poétique qui empêche de voir la réalité, qui affaiblit celle-ci jusqu'à l'annuler, en interposant entre elle et le sujet lyrique un écran d'images factices. Le titre « ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », -explicitant, à travers l'isotopie du langage (« on dit », « à propos »), la césure entre le référent dénoté, « fleurs » et la médiation du langage poétique qui creuse une distance à l'égard de ce référent, thématise cette réflexion métopoétique sur le rapport d'un langage poétique traditionnel au réel, et met ainsi en abyme la thématique développée dans le poème.

III.C. Proposition d'un art alternatif

Infatigable pourfendeur du connu, AR se refuse à marcher dans les pas de ces poètes qui s'égarent dans les méandres d'une poésie compassée. Son manifeste poétique exprimé dans la seconde *Lettre du Voyant* (le 15 mai 1870), à laquelle est adjoint notre poème, revendique une poésie de l'introspection, certes, mais qui s'écarte radicalement des facilités d'un lyrisme intimiste de veine romantique, entaché de complaisance narcissique, telle qu'elle est thématifiée dans notre poème :

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ; cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel ; tant d'égoïstes se proclament auteurs ; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel ! — Mais il

s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.

(Lettre du Voyant, le 15 mai 1870)

En brisant les canons poétiques compassés, AR explore, en même temps, une façon alternative de symboliser, qui tord l'image poétique, afin de la transcender. Pour ce, il joue avec audace des **ruptures d'isotopie**, dans des **métaphores insolites** :

Et les Violettes du Bois,

Crachats sucrés des Nymphes noires !... (v.21)

ou dans des comparaisons :

(...) ton Vers, tel que les manches

Des Pécheresses aux doux pas,

Toujours frissonnent ces fleurs blanches ! (v.14).

En associant des réalités appartenant à des registres et à des champs sémantiques radicalement différents, au sein du même syntagme, AR accrédite un nouveau principe organisateur de la chaîne signifiante, celui des libres associations d'images. Le caractère démotivé et incongru de cet imaginaire poétique, si bien illustré dans notre poème, confère une résonance inédite à la poésie rimbaldivienne qui, dès 1871, annonce les recherches ultérieures des poètes de l'école surréaliste.

Cela tend à déplacer les cadres de l'écriture poétique, pour annoncer une nouvelle sensibilité créatrice. Celle-ci s'exprime à travers une grille visuelle, explorée à travers des contrastes de couleur et par une forte valorisation de ceux-ci en des positions métriques fortes, en fin de vers ou d'hémistiche. Les perceptions sensorielles sont donc fortement mobilisées, selon le postulat rimbaldivien de « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». La saturation de l'intégralité de cette section inaugurale du poème par des **sonorités liquides, euphoniques, douces et sensuelles** (en particulier (l) et (r)), participe assurément de ce projet de mise en valeur de la sensorialité qui vient ressaisir l'intense vibration du réel. Enfin, le bouquet floral qui se compose dans le poème suggère des impressions olfactives plaisantes qui entrent en tension avec l'image burlesque des émanations corporelles, élaborée dans le cinquième quatrain. C'est donc la médiation des sens qui permet de rendre compte de l'intensité et de la diversité du réel, ressaisi dans ses contrastes et dans ses antinomies.

De même, les ruptures tonales qui structurent le poème, associant le lyrisme floral au réalisme le plus cru, militent également en faveur de cette vision dynamique et dramatique du réel, éprouvé dans ses tensions. En ce sens, **l'intrusion de certains termes relevant de registres non poétiques** (« sagous » relié à la rime à « dégoûts », « clystères », le SN « aisselles blondes » associé par l'hypallage avec « immondes », « crachats ») postule l'élargissement du champ poétique à un spectre plus large de réalités.

Enfin, les expérimentations sonores et métriques participent du même travail de redéfinition des modalités et des finalités du geste poétique. Considérons, à cet égard, les associations gutturales des occlusives dans certains groupes qui viennent tester les limites de la poéticité, en transgressant les règles traditionnelles : « clystères d'extases » (v.4), « tes octrois » (v. 21), « crachats sucrés » (v.24). De même, le hiatus disgracieux induit par la prononciation en diérèse du nom « myosotis » (v.20) participe du même effet de rupture des règles sonores de la poésie traditionnelle. Le poète-expérimentateur explore ainsi un potentiel d'associations formelles et de combinaisons phoniques qui offre une illustration en acte de sa poétique consistant à travailler, voire à triturer la langue poétique. Celle-ci doit être appréhendée dans sa matérialité, dans sa résistance et dans ses scories, selon AR qui ouvre ainsi un nouveau canon poétique...

Notre extrait du poème « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », loin de se borner au statut d'une parodie cocasse et fantaisiste de la poésie parnassienne, emporte donc dans son mouvement dévastateur d'autres courants poétiques, pour finalement battre en brèche l'ensemble de la tradition poétique. Mais ce moment négatif est indissociable d'un moment réparateur d'élaboration des bases d'une nouvelle esthétique, à partir d'un travail méthodique consistant à reconsidérer les enjeux et les ressorts de la démarche poétique. Restituer l'acuité de la réalité, éprouvée dans ses tensions et ses contradictions, après l'avoir libérée des mirages de la transposition poétique, tel est le programme poétique illustré par AR dans notre poème. Ce dernier explicite ainsi le projet inédit et paradoxal de notre poète qui n'est rien de moins que la redéfinition du canon poétique. En combinant des registres opposés, pour brouiller les frontières du poétique, en *dérégulant* la saisie sensorielle, pour retranscrire la nudité des sensations et la complexité des impressions, en élargissant le spectre du dicible par l'exploration de libres associations d'images, notre poète nous propose ainsi le manifeste d'une poésie dynamique et dramatique, prise dans le mouvement incandescent de la Vie.